A melodia do Nordeste e suas constâncias modais

ALOYSIO DE ALENCAR PINTO

Um dos aspectos mais característicos da música folclórica do Nordeste é, sem dúvida, o da sua melodia.

Roland de Candé, em seu dicionário de música, define a melodia como sendo uma sucessão lógica de sons diferentes, cujas relações de concordância (intervalos) permitem uma percepção global. Em seguida, complementa essa definição esclarecendo: da mesma forma que uma sucessão de valores distribuídos em condições análogas forma um ritmo.

Melodia e ritmo são os princípios fundamentais da música.

Considerando-se o estudo visual da música grafada, é possível afirmar em termos gerais, que a melodia constitui a sua componente horizontal, do mesmo modo por que a harmonia representa a componente vertical.

Ora, pela simples audição de uma melodia, ou seja, em nosso caso, de uma *toada de cantoria*, um músico experimentado poderá constatar auditivamente que algumas cantigas do folclore nordestino estão alicerçadas sobre escalas modais.

Este aspecto característico é tanto mais importante se considerarmos que ele constitui fato raro, não somente no Brasil, mas em toda a América Latina. O emprego melódico de escalas modais, tão característico das antigas culturas e tão difundido pelo mundo, constitui um tema de apaixonante interesse, não só para o folclorista, como também para o musicólogo, pois sabemos que este tipo de escalas tem servido aos compositores contemporâneos, dentre os quais podemos destacar os nomes de Ravel, Poulenc, Milhaud, Manuel de Falla, Joaquin Nin, Enesco, Szimanowsky, Bartok, Kodaly, Katchaturian, etc., que, pela análise e estudo das etnias formadoras da música de seus povos, tanto contribuíram para o enriquecimento da linguagem sonora.

Na América do Sul, encontramos escalas pentatônicas na música incaica. O folclore sul-americano está fortemente influenciado pela escala pentatônica incaica, sendo esta influência tanto mais

acentuada quanto mais próximo dos centros de origem da cultura inca se encontrar o país correspondente.

Partindo do altiplano de Cuzco, a música quéchua atinge a Bolívia, o Equador, determinadas zonas do Chaco, descendo até o norte da Argentina, notadamente nas regiões de Jujui e Catamarca. Ao norte do Peru, estas influências atingem a zona meridional andina do atual território colombiano.

Encontramos também escalas pentatônicas e hexacordais na música afro-americana. Existem registros de melodias que comprovam a pureza primitiva destas escalas nos cantos fetichistas do Vodu do Haiti e nas toadas de candomblé da Bahia.

Oneyda Alvarenga diz que esses cantos (candomblé) "se distanciam quase sempre de tal modo do espírito e das tendências mais constantes da nossa música, que nem mesmo os ouvidos brasileiros conseguem furtar-se a uma sensação de cousa exótica".

Esta mesma impressão podemos experimentar quando escutamos, pela primeira vez as "toadas de cantoria". Parecem estranhas. Possuem um *melos* especial; são agrestes, primitivas, produzindo sempre estranheza nos ouvintes de outras paragens.

As origens da música modal nordestina provêm certamente de duas fontes:

Quais seriam as origens da música modal do Nordeste?

1ª – Influência indígena;

2ª – Influência Gregoriana, ou mais especificamente, dos modos eclesiásticos.

1ª – A Influência Indígena

Não podemos precisar qual era a espécie de música que cantavam os nossos índios, na época do descobrimento, portanto desconhecemos o tipo de escalas por eles usadas. Acreditamos, porém, que as primitivas tribos do Brasil, principalmente a dos índios Tabajaras de Pernambuco, que "se supunham os primitivos habitantes do Brasil", possuíssem um tipo de música mais ou menos semelhante às das outras grandes civilizações do continente, quero dizer, os Aimarás, Quéchuas, Astecas e Maias.

Se, por analogia, examinarmos a cerâmica primitiva de Marajó, veremos que ela é inferior à de outros povos americanos, mas nem por isso deixará de apresentar aspectos correlatos.

O eminente musicólogo Adolfo Salazar informa que "é a famosa escala pentatônica que veremos aparecer em todas as culturas anteriores à européia, que é a própria base da cultura musical, e que, em grande parte, está presente também em culturas não-européias, nos chamados povos primitivos"

A propósito de música primitiva, é oportuno lembrar, a título de curiosidade, que possuímos dois cantos tupis registrados por Jean de Lery, no Rio de Janeiro, em 1557.

O primeiro destes cantos, de acordo com Guilherme de Melo, é uma canção fauniana, que celebra a beleza da *ave amarela*, e tem o nome de *Canide Youne*. Renato Almeida, escudado na própria narrativa de Lery, observa que o significado de *Canide Youne* é *pássaro azul*.

Registro essa divergência de tradução sobre a cor do pássaro, porque a letra do texto, *Canide Youne*, continua a ser divulgada como *pássaro amarelo*. Deixamos o problema para os especialistas em língua tupi.

CANINE YOUNE (Ave amarela)

Moderato expressivo

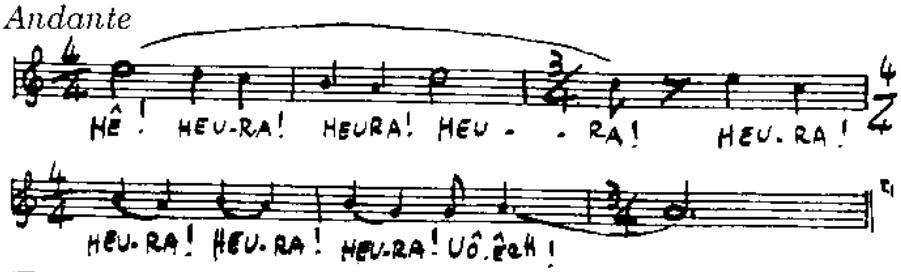
(Transcrito em notação moderna por Luciano Gallet).

O segundo é uma canção elegíaca, que os indígenas denominavam *Sabath*.

Guilherme de Melo esclarece que o texto deste canto está cheio de interjeições supersticiosas e cabalísticas: Hê! Heura! Uôêch!

SABATH (Canto elegíaco)

Andante



(Transcrito em notação moderna por H. Villa-Lobos).

Costumamos dizer que estes dois cantos representam a *certidão de batismo* de musicalidade do nosso povo, constituindo-se exemplos preciosos para a história da música brasileira.

Para leitura do primeiro exemplo, percebemos tratar-se de melodia baseada numa *escala diatônica* (que procede por intervalos de tons e semitons), tricordal (três sons). Já pelo desenho melódico do *Sabath* integrado por um número maior de sons, seis notas (hexacorde). chegamos a ter uma impressão de que em épocas remotas nossos indígenas já conheciam músicas baseadas nas escalas diatônicas. Essa hipótese está apoiada no fato de se encontrarem em ambas as melodias um intervalo de *semitom* (mi-fá), o que vem afastar a idéia de que eles usassem apenas escalas pentatônicas.

Apesar das observações que acabamos de formular, somos obrigados a considerar que esses dois exemplos musicais dos índios Tupinambás não são numericamente suficientes para que possamos chegar a conclusões. São apenas dois raros elementos para iniciar uma pesquisa sobre o assunto.

Já nos cantos indígenas, recolhidos por Spix e Martius em Minas Gerais e Amazonas, em 1817, e anexados ao seu famoso livro *Viagem pelo Brasil* (1831), dispomos de elementos mais positivos para comprovar a existência das escalas pentatônicas e defectivas entre outras tribos indígenas. Não há, contudo, incidência ou fixação das *constâncias modais* que caracterizam a melodia da região nordestina.

Foi somente muito mais tarde, com exemplos colhidos no começo deste século, que conseguimos, por meio de um estudo comparativo, relacionar alguns aspectos da música do Nordeste com a música indígena das tribos que habitam o Brasil central.

Roquette Pinto, em seu famoso livro *Rondônia*, estudando alguns elementos da música indígena, esclarece que "a escala completa fornecida pelas flautas parecis é: lá, si, dó sustenido, ré, mi, fá sustenido, sol, lá si". Ora, através do exemplo citado, verificamos que as flautas parecis registram, em ordem e âmbito, uma das escalas mais freqüentes da música folclórica do Nordeste e que corresponde ao modo hipofrígio dos antigos gregos.

Na obra citada encontramos ainda algumas melodias parecis, transcritas dos fonogramas registrados pelo grande mestre, que apresentam analogias flagrantes com as melodias do alto sertão.

O professor Baptista Siqueira, em sua interessante monografia – *Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste*, também

estuda os elementos dessa música indígena e transcreve vários exemplos, analisando-os dentro de um critério teórico-musical.

Concluindo estas breves observações, acreditamos poder afirmar que as influências indígenas estão perfeitamente caracterizadas e que o fato será devidamente comprovado quando se puder fazer, mediante registro fonomecânico, um levantamento completo da música das regiões citadas, para que, mediante um estudo analítico, o pesquisador possa determinar, com base científica, quais as relações ainda existentes entre a música aborígine do Brasil central e a música de origem ameríndia que ainda perdura pelas caatingas do Nordeste.

2ª – A Influência Gregoriana – ou, mais especificamente, dos modos eclesiásticos

O estilo gregoriano, chamado também de "*cantochão*" ou "*cantus firmus*", é o canto oficial litúrgico da Igreja Católica.

O tradicionalismo da Igreja nos permitiu a conservação de um estilo musical muito antigo, e nos dá uma idéia da música desde os séculos V e VI da nossa era, quando a expressão musical ainda estava no começo de seu desenvolvimento.

As mais antigas cantilenas litúrgicas do Cristianismo ou são derivações de melodias gregas de caráter culto, ou então versões de cantos populares de procedência oriental.

Esses cantos chegaram ao Novo Mundo com os primeiros colonizadores. Já houve quem dissesse que o Brasil cresceu e civilizou-se com música.

Com efeito, a segunda expedição dos Jesuítas, em 1550, trouxe de Lisboa sete crianças... para cantar. E o resultado do trabalho desses meninos foi resumido pelo P.e Nóbrega neste trecho de uma de suas famosas cartas do Brasil: "Os meninos órfãos que nos mandaram de Lisboa, com seus cantares, atraem os filhos dos gentios".

Aí estava a semente daquilo que seria a catequese feita com música.

Quanto à fórmula, é por demais conhecida: o Jesuíta colocava música indígena em textos latinos e, nas melodias litúrgicas, letras em tupi.

Zacarias Gondim, músico ilustre do Ceará, em um de seus escritos, faz uma referência especial a esses arranjos, dos quais conhe-

cia alguns e textualmente informa: O Brasil não tem uma música nacional, e quase se pode afirmar que não tem canções populares, porque o que existe com visos de *forma primitiva somente dos indígenas são melodias que foram modificadas e adaptadas aos Benditos, etc., pelos Padres da Companhia.*

Convém ainda lembrar que foi por intermédio dos padres jesuítas que os nossos aborígines tomaram conhecimento da "escala tonal e diatônica" de sete graus.

Guilherme de Melo *(A Música no Brasil)* esclarece que "os jesuítas, que exploravam habilmente o prestígio dos milagres, aproveitavam todos os recursos para que esses efeitos dramáticos produzissem profunda impressão. Todos esses autos eram entremeados de cantos e toques de instrumentos à maneira dos Mistérios e Moralidades, executados nas igrejas européias, durante os séculos XVI e XVII; e representavam, entre nós, não só a criação do primeiro teatro nacional, mas ainda a primeira exibição de *arte musical brasileira* baseada no *sistema diatônico* e *cromático dos povos cultos* .

Aqui vou abrir um parêntese para explicar às pessoas não iniciadas em música a diferença entre *música modal* e *música tonal.* A *música modal* é baseada numa série de sons, çujos intervalos de tons e semitons, *escala diatônica,* obedecem uma ordem preestabelecida. Na *música tonal,* a *escala diatônica* tem um ponto de atração tônica (1° grau da escala), havendo com isto um equilíbrio particular. É, pois, essencial a escolha da escala fundamental, por ser esta objeto de um tratamento apropriado. Na música nordestina, existe um tipo de melodia, com característica modal, área da cantoria – e um outro de melodia essencialmente tonal, que ocorre com outras manifestações folclóricas.

* * *

Encerrando este tópico sobre as origens da música modal do Nordeste, chegamos à conclusão de que: assim como as *escalas gregas* constituem uma das fontes de origem do *canto gregoriano* e assim como, por extensão, esta *música litúrgica* devido a certas semelhanças (modos eclesiásticos) ficou, desde a catequese, estreitamente relacionada com a *música de nossos indígenas* (escalas modais), é através das convergências e *aculturações* que encontramos os fundamentos para determinar a fixação das *constâncias modais* que caracterizam a melodia do Nordeste.

Um grande mestre pressente as constâncias modais

Alberto Nepomuceno foi o primeiro músico a observar as freqüências modais da melodia nordestina.

Como todos sabem, foi o grande mestre cearense o iniciador do nosso nacionalismo musical, o pioneiro esclarecido, a quem Mário de Andrade chamou de "o mais intencional de todos".

O fato veio à baila por volta de 1903, época em que se comemorava o terceiro centenário da colonização do Ceará.

É Luís Heitor quem relata: "Uma carta de Nepomuceno endereçada ao Barão de Studart, a propósito da composição do hino de seu estado natal, mostra-nos que ele entrevia a forte caracterização melódica dos cantos nordestinos. Diz ele, nesta carta, que uma composição do gênero em questão pode ser adotada pelo povo, desde que a etnologia tenha fornecido elementos de tal ordem que o povo aceite o canto como um produto seu". E acrescenta que nesse enunciado baseou o seu hino". "Tive de desprezar o ritmo – continua ele – e aproveitei então uma modificação da escala musical que encontrei em três melodias de origem cearense, e que consiste no abaixamento do 7° grau da escala sempre que o motivo melódico tende a repousar no 4°, 6° ou 2° grau.

Isso prova que Nepomuceno observava uma das distinções mais características da melodia nordestina: a eliminação da sensível.

Mais tarde, Mário de Andrade, no seu *Compêndio de História da Música*, capítulo XIII, quando estuda o "desenvolvimento dos conceitos harmônicos na música contemporânea, publicou uma pequena relação com algumas das escalas praticadas atualmente". Lá temos a surpresa de encontrar, ao lado da escala por tons inteiros, tão característica na música de Debussy, e da escala cromática, que ele chamava de *escala atonal,* para bem relacioná-la com a música dodecafônica de Schoenberg, as nossas bem conhecidas escalas nordestinas com a 7ª abaixada (modo hipofrígio), com a 4ª aumentada (modo hipolídio), e uma escala defectiva, sem o 7° grau, que impropriamente chama de "escala sem sensível".

A esta altura convém lembrar que uma escala com a 4ª aumentada e a 7ª abaixada, – uma mistura dos dois modos mais caracterís-

ticos do Nordeste –, encontra uma relação de perfeita identidade com a escala favorita de Bela Bartók.

Em 1951, o professor Baptista Siqueira, no trabalho que anteriormente citamos, *Influência Ameríndia na Música Folclórica do Nordeste,* divulgava os modos já historiados neste trabalho, apresentando o esquema de dois outros mais, ocorrentes no populário daquela região: ...."O primeiro obedece à ordem de escala menor *descendente em graus naturais* . O segundo obedece à ordem de *escala menor descendente com o 6° grau alterado ascendentemente tendo emprego unitônico".*

A mensagem sonora do Nordeste e a música brasileira

O repertório folclórico poético-musical da "área da Cantoria", com seus romances, desafios, louvações, pensamentos, à-bê-cês, benditos de tirar esmolas e os aboios, está quase sempre estruturado sobre as escalas e modos acima referidos.

Na música erudita, as constâncias modais da melodia nordestina foram aproveitadas, de início, por Alberto Nepomuceno (Série Brasileira, 1897 – Hino do Ceará. 1903 – A Jangada, 1920); em seguida, pelos compositores contemporâneos, dentre os quais devemos destacar os nomes de Camargo Guarnieri, Radamés Gnatalli e Guerra Peixe. Obedecendo a uma orientação estética de caráter sistemático, vamos encontrá-las na obra dos compositores nordestinos José Siqueira. Baptista Siqueira e do próprio autor destas linhas.

Na música popular urbana, o emprego das *"constâncias melódicas e freqüências rítmicas* da música do Nordeste está condicionado às crises de saturação da chamada *música de importação* (som estrangeiro); aos primeiros sinais de falência dos padrões em voga, a melodia nordestina reaparece com sua força total, dinamizando e revitalizando as raízes da música popular brasileira.

Assim aconteceu com o sucesso do *baião* (1946), quando o foxtrotee, a rumba e o bolero começavam a cair de moda; assim também aconteceria em passado recente, quando o movimento da *bossa nova* – decalcada na música popular norte-americana – não pôde resistir à onda renovadora do grupo baiano (Gilberto Gil e outros).

Para que se tenha uma idéia geral da originalidade e força de

expressão da música do Nordeste, dentro das características que condicionam a música brasileira, gostaria de afirmar que a *toada do Nordeste* ocupa, em outras latitudes, uma função semelhante à do *canto hondo* (música da Andaluzia) em relação à música nacional espanhola. Observamos que a melodia de caráter regional se insere no contexto da música nacional, mas – *pelo exotismo de suas constâncias modais* - permanece inconfundível, num plano de absoluto destaque.

José de Alencar, que era um cabeça-chata enamorado pelas cantigas de sua terra, escrevendo sobre o *abóio* – ária tocante e maviosa que cantam os nosso vaqueiros, ao por-do-sol, quando tangem o gado para o curral, – observou: ".... são os nossos *ranz* sertanejos; e tenho para mim que nos pitorescos vales da Suíça não ressoam nem mais belos, nem mais ricos de sentimento e harmonia do que nas encantadoras várzeas do meu pátrio Ceará. ".... quem tirasse por solfa esses improvisos musicais, soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade."

Bibliografia

ALENCAR, José de – O *nosso cancioneiro*. Rio de Janeiro, Liv. São José, 1962.

ALMEIDA, Renato – *História da música brasileira. 2.* ed. cor. e aum. com 151 textos musicais. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.

ALVARENGA, Oneyda – *Música popular brasileira*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1950.

ANDRADE, Mário de – *Compêndio de história da música*. 2. ed. São Paulo, L. G. Miranda, 1933.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de – *Relação dos discos gravados no Estado do Ceará* (janeiro e fevereiro de 1943). Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música/Centro de Pesquisas Folclóricas, 1953.

CANDE, Rolland de – *Dictionnaire de musique*. Paris, Microcosme – Edition du Seuil, 1961.

GALLET, Luciano – *Estudos de folclore*. Pref. de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Carlos Wehrs, 1934.

GATARD, Augustin – *La musique grégorienne*. Paris, Henri Laurens, Editeur, 1913.

GONDIM, Zacarias – *Traços ligeiros sobre a evolução da música no Brasil e especialmente no Estado do Ceará*. Fortaleza, Tip. Minerva, 1903.

LEITE, Serafim – *Novas cartas jesuíticas* (de Nóbrega a Vieira). São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1940.

LERY, Jean de – *Journal de bord* (En la terre de Brésil). Presenté et commenté par M. R. Mayeux. Paris, Editions de Paris, 1957.

____. *Viagem à terra do Brasil*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo, Liv. Martins, 1941.

MATTOS, Aníbal – *Das origens da arte brasileira*. Belo Horizonte, Edições Apolo, 1936.

MELO, Guilherme de – *A música no Brasil*. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional. 1947.

MISSÃO Rondon. Apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas de Mato Grosso ao Amazonas, sob a direção do Coronel de Engenharia Cândido Mariano da Silva Rondon de 1907 a 1915. Rio de Janeiro, Tip. do Jornal do Comércio, de Rodrigues Cia., 1916.

PINTO, E. Roquette – *Rondônia*. 5. ed. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1950.

SALAZAR, Adolfo – In PARDO TOVAR, Andrés. Del pentafonismo anhemitónico. *Boletim Interamericano de Música*. Washington, D. C., Union Panamericana, nº 5, mayo 1958.

SIQUEIRA, João Baptista – *Influência ameríndia na música folclórica do Nordeste*. Rio de Janeiro, Of. Gráf. da Universidade do Brasil, 1951.

____. *Pentamodalismo nordestino baseado em dados folclóricos*. Rio de Janeiro, Casa Arthur Napoleão, 1956.

SIQUEIRA, José – Música e folclore. O *Jornal*, Rio de Janeiro, 26 ago 1951.

____. *Sistema trimodal brasileiro*. Rio de Janeiro s. ed. 1956.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Karl Friedrich Philip von – Brasilianische melodien. In: *Reise in Brasilien*. Munchen, 1831.

____. *Viagem pelo Brasil* – 1817/1820. São Paulo, Ed. Melhoramentos, 1968.

VILLA-LOBOS, Heitor – *Canto orfeônico*. 2º vol. São Paulo, Irmãos Vitale, 1951.

____. O professor Aloysio de Alencar Pinto, um dos mais renomados musicólogos brasileiros, nasceu no Ceará.